

ATRAJETÓRIA MUSICAL DE ADRIAN LEVERKÜHN DELINEADA NO ROMANCE *DOCTORFAUSTO* DE THOMAS MANN

Beatriz Schmidt Campos¹
Sidney Barbosa²

Resumo: Neste trabalho, pretendemos analisar a trajetória musical da personagem Adrian Leverkühn, delineada no romance *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, em vários aspectos: as influências musicais do personagem para compor um novo estilo musical, os comentários crítico-musicais de composições reais feitas por Theodor Adorno, presentes em todo o romance, o estilo de autores reais que Adrian escolhe para compor sua obra no interior do romance, evidenciando uma grande valorização, por parte do narrador, do músico na sua relação com a música e com a fala. Destaca-se entre essas referências do mundo musical no universo ficcional, o processo embrionário de sua “composição rigorosa”, inspirada na música dodecafônica de Arnold Schönberg. Essa “composição rigorosa” é a razão pela qual Mefisto o escolhe para comprar-lhe seu tempo criativo e constitui uma representação metafórica de aspectos da mentalidade alemã que demonstram uma ambivalência entre a cultura humanística e o apelo ao pacto fáustico.

Palavras-chave: Música dodecafônica; Música e fala; Mefisto; Música na ficção romanesca; *Doutor Fausto*.

Abstract: In this work we intend to analyze the musical trajectory of Adrian Leverkühn character, narrated in the **Doctor Faustus** novel by Thomas Mann, covering several aspects: the Adrian musical influences to compose a new musical style, the musical review of real compositions from Theodor Adorno that the author used on the entire novel, the writers styles that Adrian chooses to compose his musical work, showing a great valorization of the musician in the relationship between music and speech. Stands out among these references from the musical world in the fictional universe, the embryonic process of his rigorous composition inspired on the dodecafonic music from Arnold Shöenberg. This rigorous composition is the reason that Mephisto chooses Adrian to buy his creative time and that constitute a methaforic representation of aspects

¹ Aluna de Mestrado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. E-mail: bscampos@yahoo.com.br

² Professor Adjunto III do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. E-mail: sidneyb@unb.br



of the Germany mentality that shows an ambivalence between the humanistic culture and the Faustic pact appeal.

Keywords: Dodecafonic music; Music and speech; Mephisto; Fiction in music novel; *DoktorFaust*.

I

A história do compositor Adrian Leverkühn, narrada no romance *DoutorFausto*, de Thomas Mann, seria um tanto comum se não fosse o fato de esse personagem ser o criador de um novo estilo musical, o qual ele denominava de “composição rigorosa”, que encontra o seu contraponto na música dodecafônica de Arnold Schönberg. Outro aspecto que caracteriza esse personagem é o pacto que ele fez com o demônio.

Adrian Leverkühn nasceu e cresceu na Granja de Buchel, na Alemanha. Por influência do seu tio, iniciou seus estudos de piano com o professor e músico Wendell Kretzchmar, numa cidade vizinha chamada Kaisersaschern. Kretzchmar foi responsável por toda a formação musical de Leverkühn. Depois de desistir de estudar teologia, Adrian se muda para Leipzig para continuar seus estudos com Kretzchmar, mas, agora, não só de piano, mas também de composição, de harmonia e de orquestração. Logo após sua mudança, Adrian envia uma carta a Serenus Zeitblom, seu amigo de infância e narrador desse romance, em que lhe conta sobre seus progressos musicais e sobre seu primeiro contato com o diabo e Esmeralda. Leverkühn compõe sua primeira peça, ainda com características românticas. O autor comenta sobre a obra *Fosforescênciadomar* por meio da personagem de Serenus: “[...] a meu ver, um exemplo muito esquisito da capacidade de um artista dar o melhor de si a uma causa na qual, intimamente, já cessou de crer” (MANN, 1947, p.212).



Um ano após a referida carta, Adrian volta a procurar Hetaera Esmeralda (nome que ele lhe dera baseado em um tipo de borboleta que seu pai colecionava) e, inspirado no nome de sua amante, revelam-se novas práticas musicais “[...] ligadas à mística de números e ao simbolismo de letras” (idem, 1947, p.217). Seu nome era Hetaera Esmeralda, e das letras de seu primeiro nome, cria-se uma sequência formada pelas notas H (si), ES (mi bemol), E (mi) e A (lá), que aparecem como “arquétipo temático” em várias composições de Adrian.

Leverkühn produz composições extraídas de textos e poemas de Shakespeare, Brentano, Verlaine, William Blake, Klopstock, Gesta romanorum, poesia lírica e catalã, poemas italianos, culminâncias visionárias da *Divina Comédia* e textos bíblicos. Isso demonstra que o personagem tinha uma forte relação com o texto, assim como os grandes compositores. Suas influências musicais eram Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi, Buxtehude e Shütz.

Um pouco depois do começo da Primeira Guerra (cap.XXI), Adrian recebe a visita do diabo na casa dos Manardis, em Palestrina, onde reside. Num longo diálogo, Mefisto (Ele) explica-lhe porque o escolheu desde o começo de sua existência: a relação de seu pai com sua profissão, seu fascínio por borboletas, sua desistência do curso de teologia, seu encontro com Esmeralda, a morte dos médicos que Adrian procurou quando adoeceu e principalmente sua inteligência e brilhantismo musical. Adrian lhe vende seu tempo: vinte e quatro anos em troca de prodigiosa produção musical.

O compositor se muda para Pfeiffering, na casa da família Schweigestill, e continua trabalhando intensamente em sua produção musical. Suas obras são executadas em Weimar, em Praga (na Sociedade de Música contemporânea), nos saraus de Ambruch, na sala Ehrbar, em Viena, Frankfurt.



Finalmente, em 1924, Rudi Schwerdtfeger, um violinista virtuoso e amigo, estreia o *Concerto para Violino* que Adrian lhe escreve exclusivamente. Logo depois, Rudi executa essa peça em Berna e Zurique, onde ele e Adrian conhecem Marie Goudeau. Adrian apaixonase por Marie e pede ao amigo que interceda por ele em suas intenções de casar-se com ela. Mas, na verdade, Marie se sente atraída por Rudi, que corresponde ao amor de Marie, quando algo trágico acontece. Após um dos concertos de Rudi, uma antiga amiga de Adrian, Inês, que se tornou amante de Rudi, o mata por ciúme.

Adrian continua compondo intensamente, mas vive cada vez mais recluso. Depois desse trágico acidente, Adrian passa por uma experiência de sofrimento ao receber em sua morada um sobrinho que está em recuperação de uma doença grave. Esta criança conquista seu coração, mas tem uma recaída fatal e acaba falecendo.

Ao final da segunda guerra e depois de todos esses acontecimentos fatais, Adrian começa a escrever a principal peça de sua vida, onde culmina toda sua técnica musical no uso do que ele chama de composição rigorosa: *ALamentação de Doutor Fausto*.

Logo após, ele convida todos os seus amigos e conhecidos para ouvir, em primeira audição, algumas passagens da recém-concluída obra sinfônica e coral e nesse evento ele confessa sua relação com a meretriz Esmeralda, que o enfeitiçou e concluiu seu pacto com o diabo. Por esse motivo, Adrian confessa sua responsabilidade perante todo o mal que aconteceu a sua volta: a morte do amigo Rudi e de seu sobrinho querido.

Adrian vive, então, em condições de demência até sua morte.

Para elaborar a sua história, Mann baseia-se na música dodecafônica de Arnold Schönberg, compositor que viveu entre 1874-1951, para descrever o novo estilo composicional de Leverkühn. No romance, Adrian utiliza o nome de sua amante, “Hetaera Esmeralda”



para explicar simbolicamente que das letras de seu primeiro nome (h-e-a-e-es, em alemão), são formadas as notas musicais (si, mi, lá e mi bemol) e que de construções melódicas a partir dessas notas, aparecem as primeiras indicações da criação da “composição rigorosa” ou dodecafonismo.

A música dodecafônica foi um rompimento ao sistema musical tonal. Esse sistema prevaleceu aproximadamente entre o fim da Idade Média e o fim do século XIX. No sistema tonal, toda música apresenta uma tonalidade definida, há uma hierarquia entre as notas, uma organização musical com base em uma determinada nota. A harmonia é formada por notas que giram em torno de uma nota principal. No dodecafonismo, as doze notas da escala cromática formam uma série. Nessa série obrigatoriamente todas as doze notas da escala devem aparecer em uma ordem escolhida pelo compositor e nenhuma nota pode se repetir até que a série esteja formada. Depois de estabelecida a ordem das notas, a série poderá ser tocada em sua forma original e em mais três formas seriais possíveis. Essas formas ou variações são chamadas de: retrógrada (a série original tocada de trás para frente), inversa (a série original tocada com intervalos invertidos), e retrógrada da inversa (a série inversa tocada de trás para frente).

Para “ouvirmos” essa metáfora musical, extraída do romance de Mann, em que Adrian escolhe as notas do nome de Hetaera, para compor um novo estilo, podemos imaginar, partindo da explicação dada acima, a notas si agudo- mi grave- lá grave- mi bemol agudo, como uma pequena série. Suas variações seriam então: mi bemol-lá-mi-si (retrógrada); si grave-miagudo-láagudo-mi bemol grave(inversa)e mi bemol grave-lá agudo- mi agudo-si grave (retrógrada da inversa).



Por se tratar de um novo estilo, o filósofo e compositor que contribuiu com trabalhos no campo da teoria estética da música, Leonard Meyer,

Identificou duas categorias de elementos básicos da música. O parâmetro sintático que inclui a harmonia, a melodia e o ritmo. O parâmetro não sintático que inclui dinâmica (volume das notas ou da frase), densidade (quantidade de sons simultâneos- densidade mais densa, são muitos sons simultâneos, menos densa, são poucos sons simultâneos- numa passagem musical), tessitura (alcance do instrumento ou da voz, do som mais grave ao mais agudo), duração da nota, timbre e pausa (silêncio). (tradução nossa, SARATH, 2010, p.4)

Essas referências podem servir para entendermos que a música tonal inclui tanto os parâmetros sintáticos como os parâmetros não sintáticos. Mas na música dodecafônica e em todos os estilos que se seguiram na música erudita, depois do romantismo, como o serialismo, a música contemporânea, o parâmetro não sintático, passou a ser o preponderante para compreendermos as composições sob outra perspectiva.

Além dessa mudança de parâmetros auditivos, as visões filosóficas em relação à música, do romantismo para o pós-romantismo e depois para a música atonal e mais especificamente para o dodecafonismo, também sofreram diversas transformações. Para Adorno, filósofo da Escola de Frankfurt e crítico de música, “[...] com o dodecafonismo, Schönberg operara uma conceitualização que representava, uma evolução do processo de racionalização da música europeia” (BARRETO FERNANDES, 2007).

E ainda, para Juan Carlos Paz:

A técnica da composição dodecafônica constitui um ensaio de reestruturação lógica, conseqüente e efetiva, uma vez que, ao ponto final de uma extensa trajetória, em que a música da civilização ocidental, após o desgaste progressivo de seus elementos básicos – tonalidade e formas resultantes -, empreende a lenta, continuada e



obrigatória tarefa de superá-los com outros recursos mais avançados, mais necessários e mais eficazes (PAZ apud EIMERT, 1973:7 apud KOZU, 2000, p. 1).

Esse novo estilo contrapõe-se ao que Moisés afirma como o estilo romântico: “[...] recusando as regras, os modelos, as normas, os românticos batem-se pela total liberdade criadora” (MOISÉS, 1999, p.463).

Considerando as análises acima realizadas e de acordo com Kraus,

Theodor Adorno é uma figura proeminente nessa autobiografia parcial nos anos que Mann passou escrevendo em Los Angeles. Mann precisou dos conhecimentos musicais de Adorno em particular e está claro que, grande parte dos comentários teóricos musicais do livro vem de Adorno (KRAUS, 2008, p. 170, tradução nossa).

Apesar de Mann utilizar os comentários de Adorno nas suas análises musicais durante todo o romance. No interior do mesmo, como, por exemplo, no capítulo oito, em que Kretzchmar, professor de Adrian, analisa Beethoven (essa possivelmente é uma análise e uma opinião de Adorno):

Assim crescia a arte de Beethoven acima de si própria: dos confortáveis domínios da tradição, subia, diante dos olhares da humanidade, que, espantados, a seguiam, a esferas inteiramente pessoais; um ego dolorosamente isolado do absoluto, distanciado até, em virtude da extinção do ouvido, daquilo que os sentimentos podem apanhar, o solitário príncipe de um reino de espectros, do qual apenas partiam tremores estranhos em direção aos mais bem-intencionados contemporâneos, e cujas mensagens aterradoras estes, só ocasional e excepcionalmente tinham sabido captar (MANN, 1947, p.76).

De acordo com Kraus, “Mann mantém uma visão tradicional de expressão artística apesar de aceitar algumas ideias modernas de Adorno. Essa resistência a Adorno é consistente na visão de Mann e Schoenberg sobre o que artistas fazem” (KRAUS, 2008, p.170, tradução nossa). Ainda de acordo com Adorno, uma composição dodecafônica exclui



qualquer possibilidade de sentimentos subjetivos, mas essa não era a visão de Mann, quando apresentava as obras do personagem Adrian. É o que acontece, por exemplo, no capítulo XLIII, em que Serenus analisa o *Quarteto de cordas* de Leverkühn:

A primeira parte da composição, um moderato, assemelha-se a um colóquio profundamente meditativo, deliberação espiritualmente exigente entre os quatro instrumentos, uma troca de opiniões grave, ponderada, quase desprovida de alterações dinâmicas. Segue-se um presto sussurrado como que num delírio, tocado à surdina por todos os quatro músicos; em seguida, um trecho lento de pouca duração, e no qual a viola assume o predomínio absoluto, acompanhada de interjeições dos demais parceiros, de modo a lembrar uma certa cantata. No movimento *allegro* com *fuoco*, finalmente, a polifonia se estende em linhas prolongadas. Não conheço nada que me emocionasse mais do que esse desfecho no qual labaredas parecem dardejear de todos os quatro lados, numa combinação de volatas e trilos que nos dá a impressão de ouvirmos toda uma orquestra (MANN, 1947, p.642).

Nota-se nessa análise, que apesar dessa obra ser uma das mais maduras do personagem Adrian, portanto, provavelmente uma peça essencialmente dodecafônica, o autor do romance a analisa e interpreta como uma obra de elementos subjetivos e emocionais contrariando a ideia de que, segundo Tamar Rabelo de Castro, “Tal música quer falar ao cérebro e não ao coração, trata-se de uma música racional e não sensitiva”(CASTRO, 2004).

Adrian estudou teologia e, tendo escolhido a música como carreira, é influenciado por compositores renascentistas como Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi e Buxtehude. Apesar de o estilo musical renascentista ser, estilisticamente, mais limpo, menos rebuscado e menos emocional, o autor, ainda contrário às ideias de Adorno, analisa as obras desses compositores como uma “[...] música passional, que tratava o verbo bíblico com espantosa liberdade humana e com sumamente expressiva audácia da declamação, revestindo-se de uma



instrumentação nitidamente descritiva”(MANN, 1947, p.249). Tem-se a impressão de que Mann está se referindo a uma música mais rebuscada, da escola romântica ou até mesmo barroca e não da renascentista que apresenta elementos menos emocionais como no Classicismo e no dodecafonismo de Adrian. Na música dodecafônica, Adrian retoma de alguma forma, uma expressão desprovida de subjetividade, estilo que se aproxima muito mais do classicismo e do renascentismo, do que do rebuscamento e exagero do barroco e romantismo.

Apesar disso, a poesia e os textos que o personagem Adrian utiliza em suas composições são de autores do século XIX como Verlaine e William Blake. É importante ressaltar então, que apesar de Leverkühn ter sido criador dessa nova música, mais racional e lógica, que auditivamente buscava outras “tensões”, como o autor utilizou textos românticos de modo que não seriam exatamente textos contemporâneos ao estilo que ele estava criando.

Adrian valoriza muito o texto em sua música e no romance faz uma importante reflexão sobre as relações entre música e fala:

Música e fala – insistia – deveriam andar unidas, eram no fundo, uma e a mesma coisa, a fala era música, a música um modo de falar; e quando separadas uma sempre evocava a outra, imitava a outra, servia-se dos recursos da outra queria ser entendida como substituta da outra. Que a música pudesse ser verbo, antes de mais nada, sendo planejada e prefixada como tal, era algo que o amigo tentava demonstrar-me à base do fato de certas pessoas terem visto Beethoven compondo por meio de palavras. “Que é que ele escreve aí no seu caderno?” diziam então. “Está compondo”, respondia alguém. “mas o que escreve são palavras e não notas!” Pois sim esse era seu hábito. Geralmente traçava em palavras o decurso das ideias de uma composição, intercalando, quando muito, umas poucas notas(MANN, 1947, p.228).

Adrian detinha-se nesse tema, que evidentemente o fascinava,

Seria, pois apenas natural que a música se inflamasse pelo verbo, que o verbo jorrasse da música, assim como ocorre ao fim da Nona Sinfonia. Afinal de contas, era inegável que



toda a evolução da música alemã tendia para o drama de Wagner, com sua unidade de palavras e tons, e nele encontrava sua meta (MANN, 1947, p. 229).

Essa utilização permanente da palavra ou do texto na música, segundo Arnaldo Guimarães de Almeida Neto (2008), deriva de uma antiga tradição musical no ocidente, onde poesia e música faziam parte do mesmo exercício poético. Ainda segundo Almeida Neto, no estudo da melopoética, uma terminologia que significa melos = canto + poética, proposta pelo professor de literatura e músico húngaro Steven Paul Schers, pode-se classificar as relações entre texto e música da seguinte maneira: “música e literatura” onde texto e música coexistem como em uma canção ou ópera; “literatura na música,” que tem origem no romantismo em obras como o poema sinfônico (exemplo, Don Quixote, de Richard Strauss, em que cada personagem é representado por um instrumento); música programática (onde a música imita sons do cotidiano e da natureza) e, “música na literatura” que corresponde à imitação de sons musicais por meio dos recursos da linguagem verbal e da qualidade acústica das palavras e equivale-se também, à literatura de partituras existentes ou imaginárias.

A música na literatura divide-se também, “[...] pelo uso metafórico da música no texto, pela presença do personagem músico na narrativa e ainda em qualquer elemento de natureza originalmente musical, que contribua para a construção do texto literário”. (OLIVEIRA apud ALMEIDA NETO, 2008, p. 18). Neste caso, a obra literária Doutor Fausto, seria um dos melhores exemplos para essa última classificação, pois o compositor é o personagem principal, a obra está recheada de análises musicais e, além disso, toda a narrativa gira em torno do processo de criação composicional.

Adrian, no interior do romance, utiliza a técnica da música na literatura, pois escolhe textos pré-existentes para “musicar”, como, por



exemplo, sua composição baseada em textos do livro de histórias e anedotas medievais *Gesta Romanorum*, em que ele esconde os cantores para dar voz a marionetes. Além de vários outros exemplos, esse personagem elabora juntamente com seu amigo Serenus, o libreto de *Love's Labour's Lost* (obras de amores perdidos), de William Shakespeare, que conta a história de quatro amigos que se apaixonam ao mesmo tempo. Seguindo a classificação acima citada, ele se serve também da “música e literatura” quando compõe “*lieds*” que são canções alemãs em que ele adapta textos e poemas de William Blake, Verlaine e Brentano em suas composições. Essa última classificação, onde texto e música coexistem, “onde fala e música complementam-se mutuamente” (segundo o próprio Adrian), faz parte de todo o processo composicional da canção erudita e principalmente popular da época e dos dias de hoje.

Ao fim da Segunda Guerra, em que “[...] após o fracasso de seu projeto de casamento, a perda do amigo e o finamento da maravilhosa criança que a ele se juntara” (MANN, 1947, p 677), Adrian compõe aquela que seria “sua última e mais suprema obra entre as que compôs”, a *Lamentação de Doutor Fausto* e o personagem Serenus associa esta obra à queda da Alemanha “Neste momento, porém, só uma única música pode servir-nos, somente ela corresponderá a nossas almas, a saber: a lamentação do filho do Inferno...” e Serenus segue analisando e opinando sobre a obra:

[...] não é por acaso que a cantata do *Fausto* tenha ligação estilística tão forte com Monteverdi e o séc. XVII, cuja música não por acaso – dava preferência aos efeitos do eco de um modo que às vezes beirava o maneirismo: o eco, a devolução da voz humana com o som da natureza são essencialmente lamento, o melancólico “ai” que a natureza profere em relação ao homem e ao esforço que ele faz para comunicar sua solidão - assim como, ao inverso, o lamento das ninfas aparenta-se ao eco. Na derradeira e mais sublime criação de Leverkühn, o eco, artifício predileto do barroco,



foi empregado amiudadamente, produzindo efeitos de indivisível melancolia (MANN, 1947, p.681).

Depois Serenus continua:

Essa gigantesca Lamentação – de quase cinco quartos de hora de duração está no fundo desprovida de dinamismo, de evolução, de dramaticidade e são inteiramente iguais aos círculos concêntricos que se formam, sempre se ampliando, um ao redor do outro, pelo efeito de uma pedra atirada na água. Lamentação de Doutor Fausto torna-se capaz de entregar-se à subjetividade, no uso do material pré-organizado, sem nenhuma inibição, sem consideração da estrutura já prestabelecida, e por isso essa sua obra mais rigorosa, essa obra na qual o cálculo foi levado ao extremo, é ao mesmo tempo puramente expressiva (MANN, 1947, p.682).

Na análise musical feita pelo personagem, percebe-se que o autor reforça sua ideia de manter os elementos subjetivos na obra de Leverkhu, na qual Adorno, em sua crítica ao mundo real, reiterava que a música dodecafônica era desprovida. Ao mesmo tempo, Mann associa a obra de Adrian a Monteverdi que não era exatamente um compositor barroco, mas nesse momento Serenus fala de uma outra emoção, mais contida talvez, a melancolia. E logo após, segue dizendo que a obra esta desprovida de dinamismo e de dramaticidade e termina afirmando que é a obra mais expressiva de Adrian. Acreditamos que esse tenha sido um momento culminante, em que o autor coloca toda sua emoção, no momento em que vive a queda da Alemanha e essa passagem do romantismo para este novo estilo, desprovido de uma emoção subjetiva, para um pensamento racional, lógico, que levou a essa nova música chamada composição rigorosa. É como se o autor desse seu último suspiro ao expor todos os sentimentos que podia numa obra musical.

Por fim, Adrian convoca todos os seus amigos e confessa seu pecado:

Agora, porém, já não quero ocultar-vos que desde a idade de vinte e um anos estou casado com Satanás, e com pleno conhecimento do perigo por maduramente ponderada



coragem, altivez e ousadia, almejando conquistar gloria neste mundo, dei a Ele uma promessa e fiz um pacto, de modo que tudo quanto realizei no lapso de vinte e quatro anos, e que os homens, com muita razão olharam com desconfiança, originou-se unicamente graças à ajuda d'Ele e é a obra do Diabo, inspirada pelo anjo da peçonha (MANN, 1947, p.697).

Logo após, Adrian sofre de demência até falecer...

Com a escrita desta obra, realiza-se um perfeito casamento entre Literatura e Música, proporcionando, além disso, uma ligação entre a obra de Thomas Mann e o mundo político, social e histórico que a sociedade alemã experienciava à época, no contexto da ascensão do Nazismo ao poder, contexto em que o romance foi publicado. É a arte construindo pontes incríveis e inesperadas entre realidade política e mensagem estética. Não é por nada que o Doutor Fausto coloca-se no cume da obra geral de um grande romancista. Thomas Mann apresenta-se também como o denunciador da maior e melhor interpretação da tragédia alemã da primeira metade do século XX, que redundou na assombrosa e destruidora Segunda Guerra Mundial.

Referências

ALMEIDA NETO, Arnaldo Guimarães de. **Música das Formas: A Melopoética** no romance *Avalovara*, de Osman Lins. Dissertação. Recife: Universidade de Pernambuco, Letras, 2008. Disponível em: <http://www.pgletras.com.br/autores/diss2008-arnoldo-guimaraes.html>.

Acesso a 20/07/2013.

CASTRO, Tamar Rabelo de. **Dáimon: gênio ou demônio:** Um estudo do *Doutor Fausto* de Thomas Mann. Brasília. Dissertação. Instituto de Letras. Universidade de Brasília, 2004.

FERNANDES, Paulo Irineu Barreto. **Theodor Adorno, Arnold Schönberg e a música dodecafônica.** Quarta Semana da Música,



Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2007. Disponível em: <http://www.demac.ufu.br/semanadamusica/Textos/Texto07.pdf>. Acesso a 15/07/2013.

KOZU, Fernando. **O Serialismo Dodecafônico**. Revista Academia: Edu, 2000. Disponível em: http://www.academia.edu/1928191/O_Serialismo_Dodecafonico.

KRAUS, Justice. *Expression and Adorno's Avant-Garde: The Composer in Doktor Faustus*. New Jersey, USA, Wiley, 2008. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27676163>. Acesso a 17/07/2013.

MANN, Thomas. **Dr. Fausto**: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Tradução Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo. Cultrix, 1999.

SARATH, Edward. *Music Theory Through Improvisation: University of Michigan*. New York and London. Routledge, 2010.

